



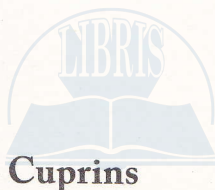
SUSAN  
SONTAG

# Împotriva interpretării

Traducere din limba engleză  
de Mircea Ivănescu



VELANT  
CĂRȚI ÎNSEMNATE.



## Cuprins

O notă și câteva mulțumiri .....	5
Împotriva interpretării .....	9
Despre stil.....	23
Suferința exemplară a artistului.....	49
Simone Weil .....	60
<i>Carnetele</i> lui Camus .....	63
Michel Leiris, <i>Vârsta matură</i> .....	73
Antropologul ca erou .....	82
Critica literară a lui Georg Lukács.....	97
<i>Saint Genet</i> , de Sartre.....	109
Nathalie Sarraute și romanul .....	116
Ionesco.....	133
Reflecții despre <i>Vicarul</i> .....	143
Moartea tragediei.....	152
Mergând la teatru etc.....	161
Marat/Sade/Artaud.....	188
Stilul spiritual în filmele lui Robert Bresson .....	205
<i>A-și trăi viața</i> , de Godard .....	226
Imaginația dezastrului.....	241
<i>Creaturi înflăcărate</i> , de Jack Smith .....	261
<i>Muriel</i> , de Resnais.....	268
O însemnare despre romane și filme .....	280
Pietate fără conținut .....	287
Psihanaliza și cartea lui Norman O. Brown	
<i>Viața împotriva morții</i> .....	295
<i>Happening</i> -urile – o artă a juxtapunerii radicale.....	303
Note despre <i>camp</i> .....	317
O singură cultură și noua sensibilitate .....	338
Treizeci de ani mai târziu.....	351



## Împotriva interpretării

Conținutul este întrezărirea unui lucru, o întâlnire asemenea unui fulger. Conținutul e minuscul, cu adevărat minuscul.

Willem De Kooning, într-un interviu

Numai oamenii lipsiți de profunzime nu judecă după aparențe. Misterul lumii este vizibilul, nu invizibilul.

Oscar Wilde, într-o scrisoare

Cea mai timpurie trăire, *experiență*, a artei trebuie să fi fost aceea incantatorie, magică; arta era un instrument al ritualului. (Vezi picturile din peșterile din Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega etc.) Cea mai timpurie *teorie* a artei, cea a filosofilor greci, considera arta drept *mimesis*, imitare a realității.

Acesta este punctul în care s-a ridicat problema specifică a valorii artei. Căci teoria mimetică, prin înșși termenii ei, provoacă arta, cerându-i să se justifice.

Platon, care a propus această teorie, pare s-o fi făcut pentru a decreta că valoarea artei e îndoielnică. Întrucât el considera obiectele materiale obișnuite ca fiind ele însele obiecte mimetice, imitații ale formelor sau structurilor transcendente, chiar și cea mai desăvârșită pictură reprezentând un pat nu ar fi decât o „imitație a unei imitații“. Din punctul de vedere al lui Platon, arta nu este nici utilă în mod deosebit (nu poți dormi într-o pictură reprezentând un pat), nici, în sensul strict al cuvântului, adevărată. Iar argumentele aduse de Aristotel în apărarea artei nu contestă punctul de vedere al lui Platon, potrivit căruia arta este un *trompe l'œil* elaborat, și deci o minciună, însă ele contestă ideea lui Platon potrivit căreia arta e lipsită de utilitate.



Minciună sau nu, arta are o anumită valoare. În opinia lui Aristotel, pentru că este o formă de terapie. Artă este utilă, în fond, susține Aristotel, utilă din punct de vedere medical, prin faptul că stârnește și purifică emoțiile primejdioase.

La Platon și Aristotel, teoria mimetică a artei merge mână în mână cu presupunerea că arta e întotdeauna figurativă, însă susținătorii teoriei mimetice nu trebuie să-și închidă ochii în fața artei decorative și abstracte. Concepția eronată potrivit căreia arta înseamnă în mod necesar „realism“ poate fi modificată sau eliminată fără a ne situa în afara problemelor pe care le definește teoria mimetică.

Adevărul este că toate formele conștiinței și reflecției occidentale asupra artei s-au menținut în limitele trasate de teoria greacă a artei ca mimesis sau reprezentare. Tocmai prin această teorie, arta ca atare – mai presus și dincolo de operele de artă particulare – devine problematică, are nevoie de a fi apărată. Și apărarea artei dă naștere viziunii ciudate potrivit căreia ceva pe care ne-am învățat să-l numim „formă“ este separat de ceva pe care am învățat să-l numim „conținut“, precum și concepției, bine intenționate, care consideră conținutul drept esențial, iar forma accesorie.

Chiar și în timpurile moderne, când cei mai mulți artiști și critici au respins teoria artei ca reprezentare a unei realități exterioare, în favoarea teoriei artei ca exprimare subiectivă, principalul element al teoriei mimetice persistă încă. Și atunci când concepem opera de artă după modelul unei imagini (arta ca imagine a realității), și atunci când o concepem după modelul unei declarații (arta ca declarație a artistului), conținutul ocupă primul plan. Conținutul poate să se fi schimbat. El poate fi acum în mai mică măsură figurativ, realist într-un mod mai puțin lucid. Dar se presupune în continuare că o operă de artă *este* conținutul ei. Sau că, așa cum se spune în mod obișnuit astăzi, o operă de artă spune prin definiție ceva. („Ceea ce spune X este că...“, „Ceea ce încearcă X să spună este că...“, „Ceea ce a spus X este că...“ etc., etc.)



2

Niciunul dintre noi nu-și mai poate recăpăta vreodată acea inocență de dinaintea oricărei teorii, când arta nu cunoștea nevoia de a se justifica pe sine însăși, când nimeni nu întreba o operă de artă ce *spune*, pentru că se știa (sau se credea că se știe) ce *face* ea. De acum și până la sfârșitul conștiinței, nu ne putem elibera de sarcina de a apăra arta. Mai putem contesta doar unul sau altul dintre mijloacele de apărare. Și de fapt avem obligația să respingem orice mijloc de a apăra și justifica arta care devine mult prea obtuz sau oneros sau lipsit de sensibilitate față de necesitățile și practica epocii contemporane.

Așa se întâmplă, astăzi, cu însăși ideea de conținut. Orice ar fi putut să fie ea în trecut, ideea de conținut este astăzi mai ales un obstacol, un prilej de plictiseală, un filistinism mai mult sau mai puțin subtil.

Deși actualele evoluții din multe domenii ale artei par să ne îndepărteze de ideea că o operă de artă este în primul rând conținutul ei, ideea aceasta mai exercită încă o adevărată hegemonie. Cred că aceasta se întâmplă pentru că acum ideea respectivă se perpetuează sub forma unui anumit mod de a aborda operele de artă adânc înrădăcinat în cei mai mulți dintre cei care iau în serios vreo formă de artă. Lucrul pe care îl implică sublinierea apăsată a ideii de conținut este proiectul peren, niciodată epuizat, al *interpretării*. Și, invers, obișnuința de a aborda operele de artă pentru a le *interpreta* este cea care susține himera conținutului unei opere de artă.

3

Nu mă refer, desigur, la interpretare în sensul ei cel mai larg, sensul în care Nietzsche spune (pe bună dreptate) că „nu există fapte, ci doar interpretări“. Prin interpretare înțeleg aici un act mental conștient care ilustrează un anumit cod, anumite „reguli“ de interpretare.



În cazul artei, interpretarea înseamnă scoaterea unui set de elemente (X, Y, Z și așa mai departe) din întregul operei. Sarcina interpretării este, practic, una de traducere. Interpretul spune: Uite, nu vezi că X este de fapt – sau înseamnă de fapt – A? Că Y e de fapt B? Că Z e de fapt C?

Ce situație a putut determina acest proiect ciudat de a transforma un text? Istoria ne oferă date pentru un răspuns. Interpretarea apare pentru prima oară în cultura Antichității clasice târzii, când puterea și credibilitatea mitului fuseseră înfrânte de viziunea „realistă” asupra lumii, introdusă de dezvoltarea științei. Odată ce fusese pusă întrebarea care bântuie conștiința post-mitică – aceea asupra bunei-cuviințe a simbolurilor religioase – textele antice n-au mai putut fi acceptate în forma lor inițială. Atunci s-a recurs la ajutorul interpretării pentru a reconcilia textele antice cu cerințele „moderne”. Astfel, stoicii, pentru a le pune în acord cu propriile lor concepții potrivit cărora zeii trebuie să fie morali, au eliminat din poemele epice ale lui Homer, ca fiind alegorii, trăsăturile brutale și grosolane ale lui Zeus și ale clanului său violent. Ceea ce desemna de fapt Homer prin adulterul lui Zeus cu Leto, explicau ei, era uniunea dintre putere și înțelepciune. Tot astfel, Philon din Alexandria interpreta narațiunile literal-istorice din Biblia ebraică drept paradigme spirituale. Istoria exodului din Egipt, rătăcirea prin pustie timp de patruzeci de ani și intrarea în Țara Făgăduinței, spunea Philon, erau în realitate alegorii ale emancipării, tribulațiilor și supremei mântuiri ale spiritului individual. Astfel, interpretarea presupune o discrepanță între semnificația limpede a textului și cerințele unor cititori (ulteriori). Ea încearcă să rezolve această discrepanță. Există situații în care, dintr-un motiv sau altul, un text a devenit inacceptabil; dar el nu poate fi respins. Interpretarea este o strategie radicală pentru a păstra un text vechi, considerat prea prețios pentru a fi repudiat, prin renovarea lui. Fără a șterge sau rescrie textul, interpretul îl alterează, însă el nu poate admite acest fapt. Pretinde că îl face doar inteligibil, dezvăluindu-i adevăratul sens. Oricât de mult alterează interpreții textul (un alt exemplu cunoscut îl constituie



interpretările „spirituale” rabinice și creștine ale Cântării Cântărilor, un text explicit erotic), ei trebuie să pretindă că citesc un sens deja existent.

Însă, în epoca noastră, interpretarea este și mai complexă. Căci zelul contemporan pentru proiectul interpretării este determinat adesea nu de pietatea față de textul incomod (care ar putea ascunde o agresiune), ci de o agresivitate făturișă, de un dispreț neascuns față de aparențe. Vechiul stil de interpretare era insistent, dar respectuos; el ridica o altă semnificație peste cea literală. Stilul modern de interpretare excavează și, pe măsură ce excavează, distruge; sapă „în spatele” textului, pentru a găsi un subtext care este cel adevărat. Cele mai respectate și influente doctrine moderne, cele ale lui Marx și Freud, echivalează de fapt cu niște sisteme hermeneutice elaborate, teorii agresive și lipsite de pietate ale interpretării. Toate fenomenele observabile sunt puse între paranteze, în formularea lui Freud, ca un *conținut manifest*. Acest conținut manifest trebuie explorat și dat la o parte pentru a se găsi adevărata semnificație – *conținutul latent* – de dedesubt. Pentru Marx, evenimentele sociale, cum ar fi revoluțiile și războaiele; pentru Freud, evenimentele vieților individuale (cum ar fi simptomele nevrotice și actele ratate), precum și textele (cum ar fi visul sau opera de artă) – toate sunt considerate prilejuri de interpretare. Potrivit lui Marx și Freud, aceste evenimente doar *par* inteligibile. De fapt, ele nu au nicio semnificație în absența interpretării. A înțelege înseamnă a interpreta. Și a interpreta înseamnă a reformula fenomenul, de fapt a găsi un echivalent al acestuia.

Astfel, interpretarea nu este (cum presupun cei mai mulți) o valoare absolută, un gest mental situat într-un domeniu atemporal al aptitudinilor. Interpretarea trebuie ea însăși evaluată, în cadrul unei viziuni istorice a conștiinței umane. În anumite contexte culturale, interpretarea este un act eliberator. E un mijloc de a revizui, de a reexamina valorile, de a evada din trecutul mort în alte contexte culturale, ea este reacționară, impertinentă, lașă, sufocantă.





## Stilul spiritual în filmele lui Robert Bresson

Unele tipuri de artă urmăresc să acționeze direct asupra sentimentelor; altele apelează la sentimente pe calea inteligenței. Există o artă care implică, creează empatia. Există o artă care detașează, provoacă reflecția.

Marea artă reflexivă nu e frigidă. Ea îl poate exalta pe spectator, îi poate înfățișa imagini care să-i trezească spaima, îl poate face să plângă. Dar forța sa emoțională se exercită prin mediere. Impulsul spre implicarea emoțională este echilibrat de elemente ale operei care creează distanțarea, dezinteresarea, imparțialitatea. Implicarea emoțională este totdeauna amânată, într-o măsură mai mică sau mai mare.

Acest contrast poate fi descris în termenii tehnicilor sau mijloacelor folosite și chiar în cei ai ideilor. Nu există nicio îndoială, totuși, că în cele din urmă decisivă este sensibilitatea artistului. Brecht cere tocmai o artă reflexivă, o artă detașată, atunci când vorbește despre „efectul de alienare”. Scopurile didactice pe care vrea să le obțină Brecht în teatrul lui reprezintă în realitate un vehicul pentru temperamentul plin de răceală cu care și-a conceput piesele.

### 2

În cinematografie, maestrul stilului reflexiv este Robert Bresson.

Deși Bresson s-a născut în 1911, opera sa cinematografică de până acum este alcătuită din filmele realizate în cursul ultimilor douăzeci de ani și cuprinde șase lungmetraje. (A mai realizat un



film de scurtmetraj în 1934, numit *Les Affaires publiques* – *Afacerile publice* –, după câte se spune în maniera lui René Clair, ale cărei copii au fost toate pierdute; a colaborat într-o anumită măsură la scenariile a două filme comerciale obscure la mijlocul anilor '30, iar în 1940 a fost asistentul de regie al lui Clair pentru un film care nu a fost terminat niciodată). Primul film de lungmetraj al lui Bresson a fost început când el s-a întors la Paris, în 1941, după ce și-a petrecut un an și jumătate într-un lagăr german de prizonieri. S-a întâlnit cu un preot dominican și scriitor, părintele Bruckberger, care i-a sugerat să colaboreze la un film despre ordinul de Bethania, ordinul francez dominican consacrat îngrijirii și reabilitării femeilor eliberate din închisoare. A fost scris un scenariu, Jean Giraudoux a fost ales să scrie dialogurile, iar filmul – intitulat la început *Béthanie* și, în cele din urmă, la insistențele producătorilor, *Les Anges du péché* (*Îngerii păcatului*) – a fost lansat în 1943. A fost primit cu entuziasm de critici și a avut și succes de public.

Subiectul celui de-al doilea film, început în 1944 și lansat în 1945 era o versiune modernă a uneia dintre povestirile interpolate în marele antiroman al lui Diderot *Jacques fatalistul*. Bresson a scris scenariul și Jean Cocteau dialogurile. Primul succes al lui Bresson nu s-a repetat însă. *Les Dames du Bois de Boulogne* (*Doamnele din Bois de Boulogne*) – uneori numit la noi *The Ladies of the Park* (*Doamnele din parc*) a fost desființat de critică și a reprezentat și un eșec comercial.

Al treilea film al lui Bresson, *Le Journal d'un curé a campagne* (*Jurnalul unui preot de țară*), a apărut abia în 1951; al patrulea film, *Un Condamné à mort s'est échappé* (*Un condamnat la moarte a evadat*) – numit în America *A man Escaped* (*A evadat cineva*) –, în 1956; cel de-al cincilea film, *Pickpocket* (*Hoțul de buzunare*), în 1959; iar al șaselea film, *Procès de Jeanne d'Arc* (*Procesul Ioanei d'Arc*), în 1962. Toate au avut un anume succes de critică, dar nu și de public – cu excepția ultimului film, pe care și criticii l-au atacat. Odinioară salutat ca una dintre noile speranțe ale cinematografiei franceze, Bresson e acum considerat un regizor ezoteric. El nu a atras niciodată atenția publicului cinematografelor de



artă care se înghesuie la Buñuel, Bergman, Fellini – cu toate că e un regizor mult mai important decât aceștia; chiar și Antonioni are aproape un public de masă în comparație cu Bresson. Și, în afara unei mici grupări de snobi, el a beneficiat doar de o atenție redusă din partea criticii.

Motivul pentru care Bresson nu e în general apreciat potrivit meritelor sale îl constituie tradiția căreia îi aparține arta sa, aceea reflexivă sau contemplativă, care nu e înțeleasă cum se cuvine. În special în Anglia și America, filmele lui Bresson sunt deseori descrise ca fiind făcute cu răceală, cu detașare, mult prea intelectualizate, geometrice. Dar să spui despre o operă de artă că e „rece înseamnă nici mai mult nici mai puțin decât să o compari (uneori în mod inconștient) cu o operă care e „fierbinte“, tot astfel cum nu toți oamenii pot avea același temperament. Ideile general acceptate în ceea ce privește clasificarea temperamentelor artistice sunt provinciale. Bineînțeles, Bresson este rece în comparație cu Pabst sau Fellini. (Așa cum Vivaldi e rece în comparație cu Brahms, și Buster Keaton, în comparație cu Chaplin.) Trebuie înțeleasă estetica unor asemenea filme, adică trebuie găsită frumusețea lor. Și Bresson constituie un exemplu deosebit de potrivit pentru a schița definiția unei asemenea estetici, dată fiind poziția pe care o ocupă. Explorând posibilitățile unei arte reflexive, prin opoziție cu arta imediat emotivă, Bresson evoluează de la perfecțiunea de diagramă, aproape geometrică, a *Doamnelor din Bois de Boulogne* până la căldura aproape lirică, aproape „umanistă“ din *Un condamnat la moarte a evadat*. El arată, de asemenea – și acest detaliu este plin de învățăminte – cum o asemenea artă poate deveni prea rarefiată, în ultimul său film, *Procesul Ioanei d'Arc*.

### 3

În arta reflexivă, forma operei de artă e prezentă într-un mod emfatic.

Efectul asupra spectatorului conștient de formă este acela de a-i prelungi sau de a-i întârzia emoțiile. Căci, în măsura în care



suntem conștienți de forma unei opere de artă, devenim într-un fel detașați, desprinși de ea; emoțiile nu mai răspund în același fel în care o fac în viața adevărată. Conștiința formei realizează simultan două lucruri: oferă o plăcere a simțurilor independentă de „conținutul” ei și invită la folosirea inteligenței. S-ar putea să fie nevoie de o reflecție de ordin inferior, așa cum se întâmplă cu aceea pe care o pretinde arta narativă (împletirea celor patru povestiri separate din *Intolérance* – *Intoleranță* –, de Griffith, de exemplu). Dar este vorba, totuși, de un act reflexiv.

Modul tipic în care „forma” modelează „conținutul” în artă îl constituie dedublarea, duplicarea. Simetria și repetarea motivelor în pictură, dezvoltarea dublă, pe două planuri, a intrigii în drama elisabetană și schemele de rimă în poezie sunt câteva exemple evidente în acest sens.

Evoluția formelor în artă este în parte independentă de evoluția subiectului. (Istoria formelor este dialectică. După cum tipurile de sensibilitate devin banale, plicticoase și sunt înlocuite de contrariile lor, tot astfel formele în artă se epuizează periodic. Devin banale, își pierd puterea de a mai interesa și sunt înlocuite de forme noi care sunt în același timp antiforme.) Uneori, cele mai frumoase efecte sunt dobândite atunci când materia și forma sa contrazic. Brecht face aceasta deseori: plasează un subiect fierbinte într-un cadru rece. Alteori, ceea ce oferă cea mai mare satisfacție este adaptarea perfectă a formei la temă. Acesta e cazul lui Bresson.

Bresson este un regizor nu doar cu mult mai important, dar și mai interesant decât Buñuel, pentru că a descoperit o formă care exprimă și însoțește perfect ceea ce vrea el să spună. De fapt, ea *este* ceea ce vrea el să spună.

Aici trebuie să facem o distincție atentă între formă și manieră. Welles, René Clair în primele sale filme, Sternberg, Ophuls sunt exemple de regizori care au reușit invenții stilistice inconfundabile. Dar ei nu au creat niciodată o formă narativă viguroasă. Bresson, ca și Ozu, au făcut aceasta. Iar forma filmelor lui Bresson (și Ozu) este menită să disciplineze emoțiile, în același timp în care le provoacă: să-i inducă spectatorului o anumită





liniște, un echilibru al stărilor de spirit care constituie însuși subiectul filmului.

Arta reflexivă este, într-adevăr, arta care impune o anumită disciplină în rândurile publicului, amânând satisfacțiile imediate. Chiar și plictiseala poate ajunge să fie un mijloc îngăduit al unei asemenea discipline. Accentuarea artificialității operei de artă constituie un alt mijloc. Ne gândim aici la ideea lui Brecht despre teatru. Brecht pretinde strategii ale punerii în scenă – de pildă existența unui povestitor, introducerea muzicienilor în scenă, interpunerea unor scene filmate – și o tehnică a interpretării care să-i permită publicului să se desprindă, spre a nu se mai lăsa „implicat” fără spirit critic în intriga și soarta personajelor. Și Bresson urmărește o astfel de distanțare. Însă scopul lui, așa cum mi-l închipui eu, nu este acela de a menține la rece emoțiile fierbinți, astfel încât inteligența să devină factorul predominant. Distanțarea emotivă tipică filmelor lui Bresson pare să existe pentru cu totul alte motive; fiindcă orice identificare prea profundă cu personajele este o impertinență, un afront adus tainei care este acțiunea și inima omenească.

Dar – lăsând la o parte orice apel în favoarea răcelii intelectuale și a păstrării tainei acțiunii – Brecht știa desigur, cum trebuie să fi știut și Bresson, că o asemenea distanțare este sursa unei mari forțe emotive. Tocmai acesta e defectul teatrului și cinematografului naturalist, și anume faptul că, oferindu-se prea repede, se consumă cu ușurință și-și epuizează efectele. Până la urmă, cea mai mare forță emoțională a artei nu constă în subiectul operei propriu-zise, oricât de pasionate, oricât de universale ar fi elementele temei. Detașarea și amânarea emoțiilor, prin faptul că spectatorul devine conștient de forma operei de artă, le face în cele din urmă să fie cu mult mai puternice și intense.

În ciuda venerabilei lozinci critice potrivit căreia filmul constituie în primul rând un mediu vizual și în ciuda faptului